

Agôn

Revue des arts de la scène

Des lectures, pour quoi faire ?

De l'innocence des lectures

Les lectures de textes de théâtre

Michel Simonot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1859>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Michel Simonot, « De l'innocence des lectures », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, mis en ligne le 11 octobre 2011, consulté le 26 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1859>

Ce document a été généré automatiquement le 26 juin 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

De l'innocence des lectures

Les lectures de textes de théâtre

Michel Simonot

- 1 *Michel Simonot est auteur, metteur en scène et sociologue de la culture, actuellement artiste en résidence à Anis Gras, à Arcueil. Ses textes, le plus souvent écrits pour la scène, se destinent également à la radio et prennent aussi la forme de nouvelles et de récits. Il a également été artiste associé au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, secrétaire général de la Maison de la culture du Havre, fondateur du Centre culturel Suisse à Paris, responsable de la formation au Ministère de la culture, directeur de l'ANFIAC et adjoint à la direction des fictions de France Culture.*
- 2 On assiste à une sorte de banalisation de la lecture en public de textes de théâtre, comme si, de la simplicité apparente du dispositif matériel, on déduisait la « simplicité » de la lecture elle-même, du rapport au texte, à l'écriture, à ses objectifs et conditions. Comme si le faible coût d'une lecture autorisait leur multiplication au prix d'un travail sommaire.
- 3 Il faut affirmer, à l'inverse, que toute lecture d'un texte est complexe, en premier lieu parce qu'elle doit, en même temps, rendre compte d'un potentiel ouvert, et, en même temps, faire percevoir les pistes identifiables, d'interprétations scéniques potentielles. Une lecture est la mise en travail d'une tension entre deux pôles contradictoires : l'ouvert et le dessiné. Elle doit faire ressentir et comprendre toutes les capacités d'appropriation scéniques sans en fermer aucune. Elle est, de ce fait, radicalement différente d'une mise en scène et, en ce sens, doit faire l'objet d'une élaboration approfondie. Or, la plupart sont réalisées dans la rapidité, voire dans l'improvisation, alors qu'elles ne peuvent faire l'économie d'une réflexion armée concernant le texte, ses enjeux, et, donc, concernant la « mise en scène » de sa lecture.
- 4 La diversification des dénominations (« mise en espace », « mise en voix », « version pupitre », « mise en bouche », « mots en espace », « lecture scénique », « lecture à la table », « lecture dramatisée »...) n'est pas seulement le résultat de la seule recherche de distinction d'appellations dans une stratégie de communication. Elle engage, dans le « dispositif concret » lui-même (la table, le pupitre, le déplacement...), un rapport au texte et donc la construction de son sens. Celui-ci commence dans les postures physiques de lecture, dans le rapport spatial et physique des corps, des regards, des voix avec les supports, avec le texte, avec les spectateurs. C'est dans les conditions matérielles, c'est à

dire là où cela paraît le moins évident, que se dissimule et se fabriquent en premier lieu le sens, les dimensions d'un texte.

- 5 S'est développée une « évidence » d'une sorte « d'innocence » de la lecture publique de texte de théâtre. Comme si elle n'était pas une mise en scène. Or, le dispositif matériel d'une lecture est, en réalité, une mise en scène à part entière. On pourrait dire que toute lecture est une mise en scène des possibilités de mise en scène d'un texte. En ce sens, elle a un objectif particulier. Tout se passe trop souvent comme si la simple intention de « lecture » dédouanait de la responsabilité artistique de ce qui, dans la lecture, se joue, se met en scène, se construit comme rapport à un texte, une langue, une écriture.
- 6 Ainsi, les lectures ont en commun, par définition, de se faire « texte en main » : cette remarque d'apparence banale est, en réalité, essentielle. Un spectateur se rend à une lecture pour écouter. En réalité, il regarde pour écouter. « Texte en main » donne à voir au spectateur que le lecteur n'a pas appris le texte, ce qui a pour fonction de donner le sentiment qu'existe une distance entre celui qui lit et le texte lu. La présence matérielle du texte/papier est sensée agir comme une interposition entre la « lecture » et le « jeu théâtral », entre le texte lu et son « interprétation », sa « mise en scène ». Celle-ci serait renvoyée à plus tard, ailleurs. Autrement dit, cette distance agirait comme une sorte de « neutralisation » du texte, de ses enjeux, une sorte de « blanchiment » par rapport au « jeu » théâtral, c'est à dire comme un frein à la « fermeture du sens » d'un texte. A quelles conditions cela est-il possible dès lors qu'il y a présence et action de corps dans un espace déterminé ?
- 7 Contrairement aux idées reçues, il n'existe pas de « simple lecture ». Par exemple, l'expression « texte en main », ne dit rien du rapport particulier, circonstancié, concret, physique qu'entretient le lecteur avec le texte comme papier : assis autour d'une table, assis alignés, debout, avec déplacements. Qu'en est-il du regard du lecteur, de ses yeux : rivés au texte ou bien partagés avec d'autres lecteurs, ou bien avec le public, etc ? Qu'en est-il des expressions du visage ? Qu'en est-il des « intonations » ? Qu'en est-il de l'articulation ? Etc.
- 8 Il ne s'agit pas, là, de détails : tout cela indique que toute lecture présuppose une dramaturgie. Je prendrai, ici, deux exemples : la voix et le rythme. Aujourd'hui, s'est développé un courant d'intérêt pour la voix et la charge de sens et d'affect qu'elle transfère à ce qu'elle prononce. On sait que cette charge surdétermine, ou prédétermine, la perception et la compréhension d'un signifiant, au point d'en conditionner l'acceptabilité. Parallèlement, un très grand intérêt est porté au rythme, à la rythmique d'un texte, d'une écriture. Pour autant, ces données ne sont quasiment jamais prises en compte dans la préparation d'une lecture.
- 9 Le développement des lectures pose un autre problème, plus essentiel encore : il est fondé sur le présupposé qu'une lecture est celle d'un texte réduit à de simples traces de lettres, de mots sur un support. Autrement dit, le présupposé que tout texte se prête à une lecture. Autrement dit qu'un texte n'est...qu'un texte. J'opposerai à ceci qu'un texte est, avant tout, une écriture.
- 10 Tout un pan de l'écriture théâtrale s'est constitué en tant que recherche artistique dont le matériau est l'écriture, c'est-à-dire, avant tout, un travail de la langue. L'écriture est, alors, non seulement, une mise en travail des formes, mais, surtout, leur mise en question. L'écriture, en tant que moment de création, est une mise en jeu de ses règles mêmes.

- 11 On sait, déjà, que, dans un premier temps, dès les années 1970, ont été mis en question les « canons » de l'écriture dite « théâtrale » : les personnages, les dialogues, principalement. La phrase d'Antoine Vitez est célèbre : on peut faire théâtre de tout. En réalité, Vitez ne voulait pas dire qu'on pouvait faire « théâtre » avec n'importe quoi. Il signifiait une libération totale des règles convenues en matière de textes destinés au théâtre. La transformation essentielle consistait dans le fait qu'un texte pour le théâtre n'était pas repérable par des critères de formes d'écriture préétablies, mais par leur potentialité de représentation scénique.
- 12 Dans un second temps, cela a produit une sorte de renversement du rapport de certains auteurs à l'élaboration de textes pour la scène. Ainsi, en mettant en travail les formes mêmes de l'écriture, de la langue, ces écrivains posaient de manière nouvelle la question du rapport de l'écriture et de sa représentation scénique. Écrire pour le théâtre n'était plus uniquement produire un texte afin de permettre « un jeu théâtral » en fonction de repères plus ou moins établis. L'écriture des auteurs n'était plus, alors, la réponse à des exigences de jeu théâtral, mais, à l'inverse, une question posée à la scène, bien au delà du jeu théâtral. En ce sens, il me paraît pertinent de substituer l'expression de « représentation scénique » à celle de « jeu théâtral ».
- 13 Je dirais, d'une autre manière, que « l'auteur de théâtre » anticipe dans son écriture les réponses que le jeu théâtral répertorié peut donner à son texte, alors que « l'écrivain pour la scène » pose à la scène une question non résolue, qu'il reviendra aux artistes de résoudre, par des propositions à toujours réinterroger.
- 14 C'est ce qui, me semble-t-il, caractérise l'écriture contemporaine pour la scène. Elle a débuté par des textes construits sans continuité narrative, voire sans aucun dispositif narratif, ou sans découpage de distribution, ou encore éclatés en fragments, ou écrits de façon chorale, ou empruntant aux formes poétiques, ou littéraires, ou documentaires, ou au mélange des genres. La seconde étape, actuelle, va au delà. On peut penser, aussi, à Heiner Müller, à Valère Novarina, à Armand Gatti, pour se limiter à trois noms connus. On peut penser à tous les metteurs en scène qui ont puisé et puisent dans des écritures non prédestinées par leurs auteurs au théâtre mais qui posent des questions contemporaines à la représentation scénique.
- 15 Dans les années 1990, une catégorie nouvelle est, en outre, apparue au ministère de la culture : celle des « écritures scéniques non exclusivement textuelles ». Sous cette formule alambiquée, il s'agissait de prendre en compte que l'on passait de « l'écriture » au singulier, aux « écritures » au pluriel, au sens où « l'écriture » ne désigne plus uniquement un texte, mais un ensemble de signes empruntant à des langages artistiques divers : écriture chorégraphique, écriture numérique, écriture plastique... Beaucoup de spectacles sont, aujourd'hui, construits sur ces articulations de langages artistiques et littéraires différents. Cela pose, bien entendu, des problèmes particuliers ; celui du statut de l'écriture « textuelle », donc du texte lui-même et, donc, de l'écriture. Le risque étant, on l'a parfois vu, la sous-évaluation de l'écriture littéraire dans ces « écritures plurielles », c'est-à-dire empruntant à plusieurs langages artistiques.
- 16 Aussi, il me semble important de maintenir fermement la distinction entre « écriture » au singulier et « écritures » au pluriel. Le pluriel, ces derniers temps, a pu dominer le singulier, rendant, parfois second, voire secondaire, la singularité de l'écriture dite « textuelle », mettant au second plan les enjeux littéraires contemporains de l'écriture destinée à la scène.

- 17 La recherche de combinaisons, par exemple, entre l'image projetée, le son, le corps, etc., a pu, d'une certaine façon, affaiblir l'importance accordée à l'écriture elle-même : le mélange des genres, l'emprunt aux langages différents devenant « l'enjeu » prépondérant, au détriment de l'attention portée à chacun des langages en jeu, quels qu'ils soient, et au détriment des logiques de leurs articulations. On peut craindre, de ce fait, un affaiblissement de l'exigence artistique portée à chaque langage lui-même, à chaque « écriture », et, donc, à l'écriture littéraire pour la scène.
- 18 La « pluridisciplinarité » est un enjeu artistique contemporain important, mais elle ne peut devenir un enjeu en soi, pour elle-même. La pluridisciplinarité est d'abord un rapport entre des éléments : si ce rapport produit une dimension artistique spécifique, si, de ce fait, elle rétroagit sur chacun des « éléments » correspondant aux disciplines, elle n'annule pas la question de leurs spécificités, de manière dialectique.
- 19 Ces brèves considérations n'éloignent pas du sujet : les lectures de textes en public. À l'inverse, elles sont nécessaires pour en examiner les conditions actuelles. Ce que l'on nomme une « lecture » doit être conçu et construit pour donner à sentir, à comprendre quels sont les enjeux d'une écriture, les questions non résolues qu'elle pose à la représentation scénique dans le sens concret (le spectacle sur la scène) et dans le sens symbolique (création de langage scénique, de forme, de signes, de rapports de sens). Il convient d'aborder l'écriture comme une mise en travail, jamais résolue, de sa potentialité de représentation. De cette façon, la notion de texte, dans son usage habituel, renvoie plutôt à un matériau figé, alors que celle d'écriture désigne ce qui est en travail dans le texte.
- 20 Dès lors, la question de la « lecture » pose des problèmes que la seule lecture convenue de textes ne peut résoudre. En effet, comment « lire en public » un texte dont la forme, les formes, les structures d'écritures ne peuvent être résolus de manière convenue ? Surtout dès lors que le texte est une mise en travail, en question des formes mêmes de l'écriture ? Quelle forme donner aux lectures en public dès lors qu'un « texte » ne porte pas en lui la résolution de sa représentation scénique et que, donc, toute lecture sera une anticipation d'une des « solutions » ? Le défi, alors, est d'explorer des formes de « lectures » appropriées à l'approche des questions de représentation que contient toute écriture contemporaine pour la scène.
- 21 On peut imaginer qu'alors, ces « lectures » ne seront pas uniquement des occasions de faire connaître des auteurs et des textes, mais des moments de travail autour de la création théâtrale en train de se chercher. On pourrait, alors, opposer une sorte de « tentation corporatiste » de la lecture de texte de théâtre à une démarche d'exploration, de questionnement, voire de création artistique.

INDEX

Mots-clés : Lecture